

Establishing Shot

Der ›Krieg gegen den Terror‹, den die amerikanische Regierung unter George W. Bush im Gefolge der Ereignisse des 11. Septembers 2001 ausrief, ist von Anfang an auch ein Krieg der Formulierungen gewesen. Schien man das, was sich da in Echtzeit auf den Bildschirmen der Welt zeigte, zunächst kaum in sinnvolle Worte oder Bilder fassen zu können, so traten schon bald Kommentatoren auf den Plan, die der unübersichtlichen Lage mit markanten rhetorischen Aussagen Herr zu werden versuchten. Bereitwillig wurde die Formel vom ›clash of civilizations‹ herbeizitiert; schnell wurde eine ›Allianz der Willigen‹ (*coalition of the willing*) ins Leben gerufen, die sich einer ›Achse des Bösen‹ (*axis of evil*) gegenübergestellt sah. Die ›Nation‹ – ein historisch geglaubter Protagonist – feierte ebenso ihre Wiederauferstehung wie die abendländischen Werte der ›Freiheit‹ (*liberty*) und der ›Gerechtigkeit‹ (*justice*). Ein entscheidendes Problem des ausgerufenen ›Krieges gegen den Terror‹ war allerdings die Unsichtbarkeit des Gegners. George W. Bushs *Bericht zur Lage der Nation* vom 29. Januar 2002, dem die meisten der genannten Begriffe entstammen, beschwört diese Unsichtbarkeit mit vielerlei Metaphern: Es ist da etwa die Rede von einer »terrorist underworld« (Bush 2002), die in entfernten Dschungeln und Wüsten operiere oder sich in den Zentren großer Städte verberge. Auch das irakische Regime, auf das die rhetorischen und dann auch die realen Angriffe bald ausgerichtet waren, wird im Zeichen des Verbergens entworfen: »This is a regime that has something to hide from the civilized world.« Erstaunlich ist, wie einerseits die Unsichtbarkeit des Gegners in immer neuen Anläufen beschworen wird; und wie doch andererseits gerade dadurch, in der Beschwörung, der Gegner dingfest gemacht wird. Die militärische Nachgeschichte dieser rhetorischen Taktik ist nur allzu bekannt;

aber auch sie ist ohne Repräsentationen nicht zu denken. Die *Operation Iraqi Freedom* mündete in jene Fernsehbilder des gefangen genommenen Saddam Husseins, der schon vorher, in Form einer Statue, medienwirksam gestürzt worden war – was den Erfolg der militärischen Operationen sinnfällig vor Augen führte.

Bushs Rede operiert in solchen Passagen mit dem, was deutsche Beobachterinnen ›Pathos‹ nennen würden. Pathetische Reden heben sich gemeinhin von dem ab, was man im Alltag zueinander sagt, pathetische Rednerinnen und Redner greifen auf ›große Worte‹ zurück, die von ›großen Gesten‹ begleitet werden. Im Idealfall bewegen solche Reden ihr Publikum und bewirken emotionale Anteilnahme. In Bushs Rede lässt sich das Pathos noch deutlicher verorten, und zwar in zwei Dimensionen, die miteinander fruchtbare Verbindungen eingehen: Zum einen werden immer wieder ergreifende Szenen geschildert, wie jener Besuch eines kleinen Jungen am Grab seines Vaters, der bei den Anschlägen des 11. Septembers umgekommen war. Zum anderen fallen immer wieder große Worte wie die bereits zitierten; ist vom ›Kampf der Freiheit‹ (*freedom's fight*), von ›Gerechtigkeit‹ und ›Wahrheit‹ (*truth*) die Rede.

Pathos ist ein wirkmächtiger Produzent gesellschaftlicher Wirklichkeiten. Ob man nun ›Achsen des Bösen‹ beschwört oder mit Slogans à la ›Du bist Deutschland‹ die Nation noch einmal zu aktivieren versucht: Zur Konstruktion kollektiver Identitäten, der Herstellung von Feindbildern und gemeinschaftsstiftenden Sinn- und Werte-horizonten eignet sich auch im 21. Jahrhundert kaum eine Form der Rede so sehr wie die pathetische. Aber was genau passiert, wenn politische Redner, Schriftsteller oder Journalisten zu dieser Form der Rhetorik greifen, die in Deutschland seit den Erfahrungen mit dem nationalsozialisti-

Establishing Shot

schen Regime verdächtiger ist als andernorts? Was steht auf dem Spiel, wenn Sachverhalte pathetisch präsentiert werden, obgleich es auch anders ginge? Wie funktioniert diese Form der Rede – und welche Folgen hat sie für das, wovon die Rede ist, und für die, die ihr lauschen?

Wer um die Jahrtausendwende über Pathos nachdenkt, der kommt insbesondere um eines nicht herum: das Kino. Pathetische Filme haben nach wie vor Konjunktur und sind nicht selten besonders erfolgreich. Wenn Graf Almásy in Anthony Minghellas *THE ENGLISH PATIENT* (Der englische Patient; 1996) seine geliebte Katharine über die Wüste fliegt; wenn Jack und Rose auf der Reling der *Titanic* dem Sonnenuntergang entgegen schweben (*TITANIC*; 1997; R: James Cameron); oder wenn der Gladiator im gleichnamigen Film (*GLADIATOR*; 2000; R: Ridley Scott) nach seinen letzten Worten im blütenbedeckten Sand des Kolosseums zusammenbricht: das sind nur einige pathetische Momente der jüngeren Filmgeschichte. Kinofilme erlauben es, so die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen, die Funktionsmechanismen und auch die politischen Implikationen pathetischer Rede abzuschätzen – wobei als ›Rede‹ auch ein Film insgesamt gelten kann, insofern er seinem Publikum etwas erzählt. Die entscheidende Frage lautet allerdings, wie er das tut und welchen Einfluss die Art der Erzählung auf das hat, von dem erzählt wird. Pathetische Filme können sich im Grunde auf allerhand beziehen: Sie erzählen etwa vom Schicksal zweier Liebenden in Zeiten der denkbar größten Katastrophe (*TITANIC*), vom Kampf eines Einzelnen gegen korrupte Machthaber (*GLADIATOR*), von weiblichen Märtyrerinnen, die sich für eine Überzeugung aufopfern (*BREAKING THE WAVES*; 1996; R: Lars von Trier), oder von heldenmütigen Kriegsaktionen (*PEARL HARBOR*; 2001; R: Michael Bay). Das Thema alleine reicht allerdings nicht aus, um das Pathetische hinlänglich zu definieren. Pathetisch lässt sich durchaus auch von Nebensächlichem erzählen: dem Fallen eines Blattes etwa, einer Fahrt in der U-Bahn oder der Begegnung mit einem Fremden. Das Pathetische der Erzählung wäre in allen diesen Fällen in ihrer Form zu suchen, und diese Form lässt sich für Filme genauer bestimmen.

Pathetisch sprechen: *Prinzessin Brambilla*

Wie spricht man pathetisch? Einen ersten Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage bietet – wie so oft – die Literatur. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Prinzessin Brambilla* ist es der Schauspieler Giglio, der uns zu Beginn des Textes als pathetischer Redner gezeigt wird. Giglio ist auf dem Weg zu seiner Geliebten Giacinta und befindet sich, nach dem Gespräch mit einem Tragödiendichter, in einer Art tragischen Grundstimmung. Folgendes passiert: »Schon im Begriff, aus der Türe herauszutreten, spürte er plötzlich die Wirkungen des ›Moro bianco‹, den er lesen wollte. Es überfiel ihn, wie ein starker Fieberschauer, das tragische Pathos! ›Wie, rief er, indem er, den rechten Fuß weit vorschleudernd, mit dem Oberleib zurückfuhr und beide Ärme vorstreckte, die Finger voneinanderspreizte, wie ein Gespenst abwehrend. ›Wie? – wenn sie mich nicht mehr liebte? wenn sie, verlockt von den zauberischen Truggestalten des Orkus vornehmer Welt, berauscht von dem Lethetrank des Vergessens im Aufhören des Gedankens an mich, mich wirklich vergessen? – Wenn ein Nebenbuhler – Entsetzlicher Gedanke, den der schwarze Tartarus gebar aus todesschwangren Klüften! – Ha, Verzweiflung – Mord und Tod! – Her mit dir, du lieblicher Freund, der, in blutigen Rosengluten alle Schmach sühnend, Ruhe gibt und Trost – und *Rache*.‹ Die letzten Worte brüllte Giglio dermaßen, daß das ganze Haus widerhallte. Zugleich griff er nach dem blanken Dolch, der auf dem Tische lag, und steckte ihn ein. Es war aber nur ein Theaterdolch.« (Hoffmann 1967: 68)

Giglios kleiner Vorstellung, die zunächst keinerlei Zuhörer hat, sind einige grundlegende Elemente des pathetischen Sprechens abzulesen. Zunächst einmal wird es als Resultat einer überwältigenden Erfahrung gezeigt. Auslöser ist ein literarischer Text, eine Tragödie, die Giglio noch gar nicht gelesen hat. Tatsächlich ähneln sich, wie der Text an späterer Stelle vermerkt, die Trauerspiele des fraglichen Tragödiendichters jedoch so sehr, dass die Monologe austauschbar sind: Giglio verfällt »in den gräßlichen Verzweiflungsmonolog irgendeines Trauerspiels des Abbate Chiari« (Hoffmann 1967: 73).¹ Zu diesem Monolog gehören nun zuallererst

die entsprechende Gestik, die sich in der zitierten Passage in exaltierten Körperbewegungen manifestiert, und ein entsprechender Stimmeinsatz. Giglios Rede selbst ist offensichtlich von literarischen und mythologischen Vorlagen gesättigt, die ihr in Form von formelhaften Versatzstücken eingeschrieben sind (›Orkus‹; ›Lethetrank‹; ›Tartarus‹). Worum es konkret geht, ist dagegen gar nicht so einfach zu benennen. Die entscheidende Frage stellt Giglio am Anfang seines Monologs: Es geht um die Giacinta unterstellte Untreue. Die konkreten Verhältnisse werden aber sprachlich mit der mythologischen Welt immer wieder verwoben – vor allem mittels unzähliger Metaphern, die den Bedeutungsumfang des konkreten Geschehens erweitern. Auffällig ist eine Vielzahl weiterer rhetorischer Figuren, die zum Einsatz kommen. Der Monolog beginnt mit einer Reihe ›rhetorischer Fragen‹ (*rogationes*). Genitivkonstruktionen sind für den ›gestelzten‹ Ton verantwortlich. Gedankenstriche bezeugen die elliptische Satzkonstruktion, die zuweilen die Form der Aposiopese, des plötzlichen Abbruchs mitten im Satz, annimmt. Sie geben den Affektzustand des Redners ebenso zu erkennen wie die Exklamationen. Für Giglio geht es um Leben und Tod – und damit verbunden sind die denkbar größten Emotionen. Am Ende der Passage schließlich steht eine Apostrophe, die sich an ein Requisit richtet.

Spätestens an dieser Stelle dokumentiert Hoffmanns Text allerdings nicht nur, wie man pathetisch spricht, sondern er kommentiert dieses Sprechen zugleich. Der Text gibt hier seine ironische Grundhaltung zu erkennen, indem er die Nennung des Gegenstands, bei dem es sich tatsächlich nur um ein Theaterrequisit handelt, nachstellt. Die ›blumigen‹ Worte Giglios (›Rosengluten‹) scheinen demgegenüber nicht mehr zu passen: Wie die Rede insgesamt sind sie der Situation unangemessen. Noch deutlicher wird das wenige Seiten später, als Giglios Auf-führung vor einem kritischen Publikum stattfindet, nämlich vor der Geliebten selbst. Giacinta, die den pragmatischen Gegenpol zu ihrem theatralischen Liebhaber darstellt, spricht die Unangemessenheit von Giglios Worten an und weiß auch die literarische Quelle zu benennen, die seinem pathetischen Auftritt zu Grunde liegt: »Endlich stürzte Giglio ganz außer sich hin zu seinem Mädchen, warf sich auf

die Knie und ergriff mit einem tragischen: ›Meine Giacinta, mein süßes Leben!‹ ihre Hände. [...] ›Giacinta‹, sprach Giglio, ganz aufgelöst in Trostlosigkeit und Schmerz, ›Giacinta! welch gräßliches entsetzliches Geheimnis. – Sprecht es aus! – sprecht aus meinen Tod!‹ ›Ihr seid‹, erwiderte Giacinta, indem sie die feine Nähnadel zwischen den spitzen Fingern gegen das Fenster hielt und geschickt den Silberfaden durch das Ohr stieß, ›Ihr seid und bleibt der alte. Euch ist es so geläufig geworden, über alles in Ekstase zu geraten, daß Ihr umherwandelt, ein stetes langweiliges Trauerspiel mit noch langweiligerem O, Ach und Weh! – Es ist hier gar nicht die Rede von gräßlichen, entsetzlichen Dingen [...].« (Hoffmann 1967: 70ff.) Dann souffliert Giacinta ihrem eifersüchtigen Liebhaber sogar die (offensichtlich) längst bekannten Worte, »wenn er hie und da ins Stocken geraten wollte« (Hoffmann 1967: 73). Schließlich ›ersticht‹ sich Giglio mit dem falschen Theaterdolch, steht unversehrt wieder auf und fragt seine Geliebte: »Nicht wahr, Giacinta, das bewährt den Meister?‹ ›Allerdings‹, erwiderte Giacinta, ohne sich zu rühren, ›allerdings. Du hast vortrefflich tragierte, guter Giglio; aber nun wollen wir, dächt' ich, uns zu Tische setzen.« (Hoffmann 1967: 74)

Am Beispiel des Schauspielers Giglio führt Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* nicht nur vor Augen, wie und warum man pathetisch spricht. Der Text deutet auch schon jene Verdachtsmomente an, die bis heute dem Pathetischen entgegengebracht werden. Wer pathetisch redet, der läuft leicht Gefahr, die Sache, um die es geht, sprachlich zu verfehlen. Die Zustimmung seiner Gesprächspartner ist alles andere als sicher und das umso mehr, als metaphysische Sicherheiten und ›große Erzählungen‹ an Allgemeinverbindlichkeit eingebüßt haben – die Situation der Moderne, deren Schwelle Hoffmanns Text markiert. Was bleibt, ist dann der Eindruck der ›Theatralität‹. Giacintas nüchterne Repliken auf Giglios Rede scheinen eine andere Form des Sprechens anzumehmen. Die ›großen‹ Bezüge, die Giglio herzustellen versucht (›Sprecht es aus! – Sprecht aus meinen Tod!‹), weist sie lakonisch zurück (›Es ist hier gar nicht die Rede von gräßlichen und entsetzlichen Dingen‹) – und durch die Rückbindung der pathetischen Rede an Nähnadeln und Abendessen entsteht die Komik der Passage.

Establishing Shot

Auf der anderen Seite heißt das allerdings nicht, dass Giglio es nicht ernst meinen würde oder von seinen eigenen Worten nicht ergriffen wäre, ist er doch tatsächlich »ganz außer sich« und »aufgelöst in Trostlosigkeit und Schmerz«. Hoffmanns literarische Reflexion markiert auch keineswegs das Ende des Pathetischen überhaupt. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wird diese Form der Rede durchaus verwendet und auch ernst genommen; und auch der Kinofilm des 20. und 21. Jahrhunderts hat sich vom Pathos nicht verabschiedet.

Von der Rede zum Film: TRUE

Auch im zeitgenössischen Film finden sich pathetische Redner und Rednerinnen. Eine von ihnen heißt Francine. In Tom Tykwers Kurzfilm TRUE (2004) spricht sie zu ihrem Liebhaber, dem blinden Thomas, durchs Telefon.² Auch hier steht eine Beziehung auf dem Spiel. Während wir die wachsende Verzweiflung im Gesicht von Thomas beobachten, hören wir Francines Stimme. »Hör zu«, sagt sie: »Es gibt Zeiten, wenn das Leben nach Veränderung ruft wie nach dem Wechsel der Jahreszeiten. Unser Frühling war wundervoll. Aber der Sommer ist vorbei, schon lange. Den Herbst haben wir verpasst. Und jetzt ist es plötzlich so kalt. So kalt, dass alles einfriert. Mein Herz hat aufgehört zu schlagen. Unsere Liebe ist eingeschlafen, und der Schnee hat sie überrascht. Wenn man im Schnee einschläft, fühlt man den Tod nicht kommen. Pass auf dich auf.« An diesem Punkt hält es Thomas nicht mehr aus und wirft den Hörer auf die Gabel. Offensichtlich ist die große Liebe seines Lebens völlig überraschend zu Ende. Die Geschichte dieser Liebe läuft nun, so wie im Augenblick des Todes das ganze Leben, noch einmal vor seinem inneren Auge ab – und die Zuschauerin wird zur Zeugin dieser Bilder, die der Film als Flashback zeigt. Francines Worte nimmt man vor allem deshalb als pathetisch wahr, weil sie – ganz ähnlich wie Giglio – einen konkreten Sachverhalt (es ist aus) in einer Art und Weise umschreiben, die diesen Sachverhalt »groß« und wichtig macht. Es sind poetische Worte, die eine Allegorie ausbilden, welche die Beziehung mittels Metaphern der Jahreszeiten beschreibt.

Doch Thomas, und mit ihm der Zuschauer, hat sich getäuscht. Am Ende des Films klingelt das Telefon ein zweites Mal und wieder ist Francine am Apparat. »Hast du aufgelegt?«, will sie wissen und fragt, ob der Text überzeugend klang. Sie habe lediglich, denn sie ist Schauspielerin, die Szene einer Trennung geprobt. »Viel zu pathetisch«, wie sie selbst zugibt, aber der Regisseur habe es so gewollt.³ Im Unterschied zu Hoffmanns Redesituation ist es im Film der Zuhörer, der sich getäuscht sieht: Thomas nimmt Francine die pathetischen Worte ab. Damit zusammen hängt ein weiterer Unterschied, der die Vermittlungswege betrifft und das, was der Leser beziehungsweise Zuschauer erfährt. In der *Prinzessin Brambilla* liegt für die Figuren eine *face-to-face*-Situation vor, während der Leser durch Ironiesignale über den »wirklichen« Stand der Dinge informiert wird. Im Film TRUE ist die Kommunikation dagegen für alle Beteiligten auf die Stimme beschränkt: für den blinden Thomas zwangsläufig; für den Zuschauer insofern, als er zunächst gezwungen wird, dessen begrenzte Wahrnehmungsperspektive zu teilen. Und aus dieser Perspektive heraus ist nicht zu entscheiden, ob die Worte von Francine wahr (*true*) sind oder nicht. Für Thomas, damit auch für den Zuschauer, sind sie es. Anders ist das an einer späteren Stelle des Films: Denn auch das Kennenlernen der beiden Liebenden hatte sich im Zeichen der Leitdifferenz von wahren/unwahren Sprechen vollzogen. Francine probte vor einem Spiegel die Rolle einer vergewaltigten Frau, und Thomas, der die Hilfeschreie gehört hatte, eilte ihr zur Hilfe. Der Zuschauer konnte hier schneller als Thomas erkennen, nämlich sehen, dass es sich lediglich um eine Probe handelte.

Die Konstellation, die TRUE entwirft, wirft nicht nur jene Fragen der Angemessenheit auf, die schon *Prinzessin Brambilla* behandelt hat, sondern bringt zudem die spezifische Medialität der pathetischen Rede ins Spiel. Diese Rede ist immer an die spezifischen (medialen) Übertragungswege gebunden, die zu ihrer Vernehmbarkeit nötig sind, in diesem Falle zum Beispiel das Telefon. Ein solcher Übermittlungsweg der pathetischen Rede ist aber auch der Film selbst, in dem sie artikuliert wird, und das legt die Frage nahe, wie Filme selbst pathetisch »sprechen«. Im Unterschied zur Literatur

stehen Filmen andere Möglichkeiten offen, pathetisch zu artikulieren. Die einfachste Möglichkeit, die der Film mit literarischen Texten teilt, ist der Dialog, aber filmische Pathetik ist nicht allein an redende Figuren gebunden. Vielmehr, und damit ist eine erste methodische Prämisse der folgenden Überlegungen benannt, ›sprechen‹ Filme in einer gewissen Art und Weise auch selbst. Und so muss man die Frage stellen, wie der Film TRUE von der Liebesgeschichte zwischen Thomas und Francine erzählt. ›Spricht‹ er pathetisch von dieser Beziehung – oder nicht? Und was bedeutet es für einen Film, pathetisch zu ›sprechen‹?

Methodische Vorüberlegungen / Forschungsüberblick

Vor dem Hintergrund des Gesagten sind die anfänglich aufgeworfenen Fragen zu präzisieren. Wie spricht man pathetisch – das heißt genauer: In welcher Weise generieren pathetische Aussagen Bedeutung? Um was für eine Art von Bedeutung handelt es sich dabei? Und drittens: Welche Auswirkungen hat die spezifische Medialität des Films auf die pathetische Bedeutungsgenerierung? Es liegt nahe, zur Beantwortung dieser Fragen auf einen methodischen Rahmen zurückzugreifen, der Film und Bedeutung zusammenzudenken geeignet ist: die Filmsemiotik.⁴ Der Begriff der ›pathetischen Artikulation‹, den ich an dieser Stelle einführen möchte, beruht auf der methodischen Annahme, dass ein Film, eine Rede und ein literarischer Text sich gleichen. Alle drei sind, in der gewählten Perspektive, als Texte zu beschreiben, und unter Text sei nichts anderes verstanden als ein strukturiertes System bedeutungstragender Elemente, von Zeichen. Eine Ausweitung des Textbegriffes auf Filme, die Roland Barthes' Forderung, man könne nicht ›restreindre le concept de ›texte‹ à l'écrit (à la littérature)‹ (Barthes 1993/95: 1686) folgt, hat Barthes' Schüler Christian Metz versucht, indem er eine Sprache (im Sinne der *parole*) des Films proklamierte, nicht ohne auf die mit dieser Annahme verbundenen Probleme hinzuweisen (vgl. Metz 1972a).⁵ Die Grundfrage von Metz schließt an die Vorgaben der Saussure'schen Linguistik an, und sie lautet, wie Filme Bedeutungen produzieren, die vom Zuschauer dekodiert werden können. Dass

Filme das tun, scheint unbestritten zu sein, und so folgt eine Vielzahl aktueller Analyseansätze semiotischen Prämissen. Sigrid Lange bilanziert etwa, dass der semiotische Rahmen es ermögliche, »Film als komplexes Zeichensystem« in den Blick zu rücken, »das wiederum relativ isoliert von Autor und Rezipient Gegenstand einer ›Textanalyse‹ nach dem Vorbild der linguistischen Semiotik werden kann« (Lange 2007: 47). Eine solche Analyse, zu der sich auch die vorliegende Arbeit bekennt, gibt sich dann aber nicht länger auf die systematische Suche nach genuin filmischen Zeichen, sondern versteht Film als komplexes System visueller, akustischer und sprachlicher Zeichen zugleich, mithin als Synthese von Codes anderer Zeichensysteme, die in den Film Eingang finden, sowie spezifisch filmischer Codes, darunter etwa die Montage.

Während semiotische Prämissen – oft in Kombination mit narratologischen Ansätzen oder psychosemiotisch weitergedacht – nach wie vor für viele filmanalytische Ansätze selbstverständlich sind (vgl. etwa Monaco 2002), gilt das nicht für den zweiten methodischen Fixpunkt dieser Arbeit: die Annahme, dass Filme mit rhetorischen Kategorien beschreibbar sind und dass diese Form der Beschreibung sich dazu anbietet, um pathetische Artikulationen hinsichtlich ihrer Wirkungsdimension in den Blick zu bekommen. Klaus Kanzog konstatiert, dass die »interdisziplinäre Tauglichkeit der Rhetorik [...] von der Filmwissenschaft bisher nur in Ansätzen erkannt und für die Filmanalyse kaum genutzt« wurde (Kanzog 2001: 14). Kanzog selbst versucht dem, mit seinem *Grundkurs Filmrhetorik*, einer systematischen Erprobung rhetorischer Kategorien im Film, abzuwehren. Der rhetorische Ansatz gestatte es nicht nur, so auch die Autorinnen und Autoren des aktuellen Bandes *Rhetorik und Film* (vgl. Friedrich 2007), die rhetorische Figurenlehre auf Filme zu übertragen, sondern solche Formungen der ›Filmsprache‹ erstens in ihrer Medienspezifität zu begreifen und zweitens in einer persuasiven Grundstruktur zu denken (vgl. Jahraus 2007: 14f.). Oliver Jahraus, dem ich diese beiden Hinweise verdanke, macht dabei besonders auf die Möglichkeiten des Bildes aufmerksam, auf denen sein Entwurf einer Filmrhetorik wesentlich aufruht, müsse sich diese doch »nach den spezifischen Möglichkeiten richten,

Establishing Shot

Bilder argumentativ zu instrumentalisieren, sie zu emotionalisieren und ihr Wirkungspotenzial aufzubauen und auszuspielen« (Jahraus 2007: 28). Dass neben den Bildern in Filmen auch Dialoge oder die Musik in rhetorische Strukturen eingebunden sein können, werden die folgenden Analysen noch zeigen. Dass ›Überzeugungsarbeit‹ geleistet wird, wenn Filme pathetisch artikulieren, steht dabei meines Erachtens außer Frage, und so erlaubt es die rhetorische Perspektive, diese Überzeugungsarbeit hinsichtlich der verwendeten filmischen Mittel genauer zu charakterisieren.

Ein dritter methodischer Bezugspunkt meiner Studie, wie er sich in der Gliederung der Kapitel und der Auswahl des Materials niederschlägt, ist die Kategorie des Genres, die ich mit Knut Hickethier grundsätzlich als ›Verständigungsbegriff‹ verstehe, der Orientierungen vorgibt, Erwartungen stiftet und die Rezeption von Filmen in Form von ›Erlebnisdimensionen und Seherfahrungen‹ determiniert (Hickethier 2002: 63; 64). Obgleich die Abgrenzung von Genres eine Sache der Konvention ist, bilden doch bestimmte Themen und Stoffe, Figuren- und Konfliktsituationen sowie ›spezifische emotionale oder affektive Konstellationen‹ (Hickethier 2002: 62) eine Art (potenziell veränderlichen) Nukleus einzelner Genres. Gerade letzteres, die Tatsache, dass Genres ›Stimulationsprogramme für die Erzeugung von Zuschaueremotionen‹ (Hickethier 2002: 88) bereitstellen, legt die Frage nach dem Zusammenhang von Genre und Pathos nahe. Unterschiedliche Genres gehen, so meine Annahme, mit unterschiedlichen Formen der pathetischen Artikulation einher: sei es, dass sie auf bestimmte affektive Wirkungen abzielen (wie das Melodrama); sei es, dass sie bestimmten Sinn- und Wertehorizonten verpflichtet sind (wie der Western). Die Kategorie des Genres ist in jedem Falle mit zu bedenken, wenn man pathetische Artikulationen analysiert, und man kann die einzelnen Kapitel dieser Studie in diesem Sinne auch als Diskussion genrespezifischer Pathoskonstellationen des Actionfilms, Westerns, Melodramas, Musicals und Historienfilms lesen – wobei gerade letzterer auf die Grenzen aller Genredefinitionen verweist.

Es mag verwundern, dass die genannten methodischen Perspektiven bisher kaum herangezogen wurden, um Pathos zu beschreiben. Die für

den deutschsprachigen Raum vorherrschende Perspektivierung des Pathetischen bezeugen zwei aktuelle Publikationen, die Pathos (beziehungsweise das Pathetische) als diskursives Element verstehen und den Formen und Funktionen dessen, was in unterschiedlichen historischen Diskursen unter ›Pathos‹ verstanden wird, nachgehen (vgl. Dachzelt 2003; Port 2005). Während Rainer Dachzelt dabei das Fortwirken und die Transformationen antiker *pathos*-Konzepte in neuzeitlichen Poetiken im Auge hat, untersucht Ulrich Port unter dem Stichwort der ›Pathosformel‹ Pathos als traditionellen Bestandteil der Tragödientheorie. Er bezieht dabei so unterschiedliche Diskursformationen wie die Ästhetik, die Kunsttheorie oder die Medizin mit ein und zeigt die Wechselwirkungen zwischen diesen und literarisch-poetologischen Diskursen auf, die auf die Definition ›des Pathetischen‹ Einfluss haben. Beide Autoren beenden ihre Bestandsaufnahmen vor der Jahrtausendwende, die ich in den Blick nehmen möchte; beide schlagen aber in ihren Schlusskapiteln eine Fortführung der Analyse bis in die Gegenwart vor und liefern diesbezüglich erste Einsichten. Eine solche Fortführung will die vorliegende Studie allerdings nur bedingt sein und das aus zwei Gründen, die zugleich ihre Grenzen anzeigen. Erstens folgt sie, wie geschildert, anderen methodischen Prämissen, wenn sie Filmpathos als semiotischen Mechanismus liest, kann doch diese Lesart die historisch je spezifischen Ausformungen von Pathos-Konzepten nur am Rande berücksichtigen und keinerlei Auskunft über die Wege geben, die Pathosbegriffe durch unterschiedliche Diskursformationen nehmen. Zweitens wäre, um diese Wege für das Kino der Jahrtausendwende zu beschreiben, erst einmal eine diskursanalytische Studie filmischer Pathetik überhaupt zu schreiben, die etwa bei den Ursprüngen des Films in den dramatischen Formen des 19. Jahrhunderts ihren Ausgang nehmen könnte. Eine solche ist nach wie vor ein Forschungsdesiderat, wengleich die rege Erforschung des Melodramas hier wichtige Vorarbeiten geleistet hat.

Was aufgrund der gewählten Perspektive dafür in dieser Studie sehr wohl in den Blick gerät, ist ein Moment, das in vielen unterschiedlichen historischen Pathos-Konzepten – die einzelnen Kapitel dieser Arbeit werden entsprechende Anschlüsse

se zur antiken Rhetorik, zu Friedrich Schiller oder Sergej M. Eisenstein jeweils punktuell herstellen – angelegt ist. Wie immer die historischen Transformationen im Einzelnen auch aussehen mögen: Die Hauptthese meiner Überlegungen lautet, dass ›das Pathetische‹ (im Sinne einer ›pathetischen Artikulation‹) selbst immer schon ein wirkmächtiger Transformator ist, der eine sinnlich-affektive Seite von Artikulations- und Kommunikationsprozessen mit einer ideologisch-rationalen zu vermitteln in der Lage ist. Genau das aber bekommt man nur über die gewählte semiotisch-rhetorische Perspektive in den Blick. Die Analyse jener Zeichenprozesse, die den Eindruck des Pathetischen auslösen, ist damit in einem Forschungskontext anzusiedeln, der über die Klammer der Rhetorik so unterschiedliche Artikulationsformen wie Literatur, Film oder auch politische Rede gleichermaßen zu beschreiben geeignet ist. Die hier verfolgte (semiotisch-rhetorische) Perspektive beharrt auf der Notwendigkeit, das Pathetische selbst als Transformator zu begreifen und im gleichen Zuge medienspezifisch zu analysieren, statt die Transformationen von Pathoskonzepten durch Diskurs- und Medienformationen alleine zu verfolgen. Einige Anschlussstellen hat die Forschung für diese Art der Perspektivierung des Pathetischen durchaus zur Verfügung gestellt; im Einzelnen werden die folgenden Kapitel diese Anschlussstellen benennen.

Der Frage nach dem Pathos haben sich, neben den genannten Monografien, auch eine Vielzahl von Sammelbänden angenommen. Gerade sie bezeugen aber die Disparatheit dessen, was unter ›Pathos‹ gefasst werden kann – und schreiben damit die historisch je unterschiedlichen Begriffsbestimmungen in unterschiedlichster Weise fort. Gerburg Treusch-Dieter versucht in ihrer kurzen Einführung zum Band *Pathos. Verdacht und Versprechen*, Pathos als Leiden vom Pathetischen als diskursiver Inszenierung dieses Leidens zu unterscheiden. Ihre Annahme, dass Pathos ein »Akt« sei, »bei dem jemand seine Stimme erhebt« (Treusch-Dieter 2004: 8), verwässert diese Unterscheidung allerdings wieder. Das Pathos als Erfahrung des passiven Erleidens ist auch Gegenstand des Bandes *›pathos‹. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, der diese Erfahrung gegen das abendländische Primat

des Handelns ins Feld zu führen versucht und sich auf diskursive Spurensuche nach Ausdrucksformen einer solchen Erfahrung begibt (vgl. Busch 2007). Im Rahmen der Filmforschung begegnet das Stichwort Pathos vor allem in Sammelbänden, welche die vernachlässigten affektiven Dimensionen der Filmrezeption zu erfassen suchen, oder im Kontext umfassenderer Fragen nach der Rolle von Emotionen bei der Rezeption von Kunstwerken überhaupt (vgl. Liptay 2006; Herding 2004). Auch dabei ist das Spektrum des Untersuchten bisweilen außerordentlich breit. Meinem hier verfolgten Ansatz näher steht der von Norbert Bolz herausgegebene Sammelband *Das Pathos der Deutschen*, der den mit pathetischen Reden verbundenen Sinnhorizont (in diesem Falle: ›das Nationale‹) bereits im Titel trägt (vgl. Bolz 1996). Gegenüber diesen mannigfaltigen Forschungsinteressen, die sich am Begriff ›Pathos‹ festmachen lassen, sei noch einmal auf den beschränkteren – daher aber auch trennscharfen – Fokus meiner Studie hingewiesen: Mir geht es weder darum, eine Affekttheorie des Films zu entwickeln, noch darum, die Transformationen eines vielschichtigen Problemkomplexes, der unter dem Begriff ›Pathos‹ in abendländischen Diskursen verhandelt wird und am ehesten mit der Frage nach der Darstellbarkeit von Leiden konvergiert, im Film zu verfolgen. Wenn ich ›das Pathetische‹ als Form der Artikulation begreife – wie sie auch, aber nicht nur in Filmen zu finden ist –, so geht es um eine Erkundung der dieser Form der Artikulation inhärenten kommunikativen Möglichkeiten.

Das Pathos der Postmoderne

Während die bisher genannten Fragen ein systematisches Interesse an der pathetischen Artikulation von Filmen überhaupt verraten, das im Mittelpunkt aller folgenden Überlegungen stehen wird, ist eine letzte Frage geeignet, das spezifische Pathos zeitgenössischer Filme in den Blick zu nehmen – und damit zumindest am Rande eine historische Dimension einzubringen. Im Hintergrund dieser Perspektive, die man unter das Schlagwort ›Pathos der Postmoderne‹ subsumieren kann, steht die Kritik an pathetischen Artikulationsmechanismen, wie sie schon in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* zu vernehmen war.

Establishing Shot

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben die kritischen Stimmen, die seit jeher das pathetische Sprechen begleiten, neue Impulse erfahren. Das heißt jedoch nicht, dass die vernehmliche Pathoskritik der Gegenwart für ein Ende des Pathetischen überhaupt einstünde. Ein solches Ende ist, gerade wenn man die aktuelle Filmproduktion betrachtet, nicht in Sicht. Dennoch wird man sich, wenn man die Feuilletons der letzten Jahre durchsieht und kulturdiagnostische Essays, Film-, Theater- und Literaturkritiken liest, des Eindrucks nicht erwehren können, dass Pathos keinen guten Ruf genießt. Wenn dort die Worte ›Pathos‹ oder ›pathetisch‹ fallen, so meist unter nostalgischem oder negativem Vorzeichen.

»Bloß kein Pathos«, titelte etwa *Die Welt* im Schillerjahr 2005, um das mäßige Interesse bundesdeutscher Theatermacher und Zuschauer für Schillers Stücke zu erklären (Schneider 2005). Vor allem ihr Pathos sei es, das dem »aktuellen Zeitgeist« widerspräche. An die Stelle des hohen Tons und der leidenschaftlichen Exzesse, wie sie Schillers Tragödien beispielhaft ausgestalteten, seien im Kontext postmoderner Spaßgesellschaften Coolness und Ironie getreten; während zeitgleich die Politik auf Sachlichkeit setze und eine »Rhetorik der kleinen Rede« (Kopperschmidt 2002: 18) pflüge. Dafür werden im deutschen Kontext nach 1945 vor allem auch die Erfahrungen mit der nationalsozialistischen Rhetorik und Propagandakunst verantwortlich gemacht. Rainer Dachselt zufolge sind die »meisten Formen des Pathos aus der öffentlichen Rede und der Dichtung verschwunden« (Dachselt 2003: 299), und auch Norbert Bolz' Resümee fällt eindeutig aus: »Wir kennen Pathos heute nur mit negativem Vorzeichen – entweder als hohl oder als unheimlich.« (Bolz 1996a: 17) Auf der anderen Seite haben sich auch Stimmen zu Wort gemeldet, die von einer ›Wiederkehr des Pathetischen‹ redeten oder gar schwärmten – vor allem nach dem 11. September 2001, aber auch schon vorher. Diese Stimmen sprachen etwa, im bundesdeutschen Kontext, vom Ende der »postpathetischen Republik« (Lucke 2004), während sie im Theater eine neue Generation von Regisseuren und Regisseurinnen auszumachen meinten, die, »des Demontierens und Dekonstruierens müde«, wieder nach großen Emotionen Ausschau

hielten (Jörder 2001). Die Literaturkritik konstatierte eine ›neue Eigentlichkeit‹, und an die Stelle einer zuvor genüsslich zelebrierten popliterarischen *Tristesse Royale* trat die Abschiedsformel ›Irony is over‹ (vgl. Kunisch 2000).⁶ Die Politik rief in Zeiten allgemeiner Politikmüdigkeit zunächst zum gesellschaftlichen ›Ruck‹ auf, um sich dann nach dem 11. September einem »globale[n] neopathetische[n] Overkill« (Lucke 2004: 26) ausgesetzt zu sehen – der aber in erster Linie vielleicht lediglich ein US-amerikanisches Phänomen war.⁷ Der Ruf nach neuem Pathos erscholl beispielsweise von neokonservativer Seite, wo sich der Wunsch nach »Schiller-Pathos« mit der Besinnung auf »dasjenige, was von der eigenen Kultur und Lebensform gut und bewahrenswert« (Hinz 2005) ist, verband. Die etwa zeitgleich ins Spiel gebrachte Formel der ›Leitkultur‹ stellt nur die abgemilderte Variante dieser Idee dar, die sich vor allem gegen die Unübersichtlichkeit einer neuen Weltordnung namens ›Globalisierung‹ richtete. Zu den üblichen Verdächtigen in den Reihen der Pathosverfechter gehört auch Botho Strauß, der Anfang der 1990er Jahre in seinem Essay *Anschwellender Bocksgesang* eine erneuerte Kultur des Tragischen forderte und damit heftige Diskussionen auslöste. Welchen schmalen Grat er dabei rhetorisch zu betreten bereit war, zeigte auch der Titel seines folgenden, medienkritischen Essays *Wollt ihr das totale Engineering?* (2000) – der das Pathos der nationalsozialistischen Rhetorik gezielt aufgriff, um Aufmerksamkeit zu generieren (vgl. Strauß 1993; Strauß 2000).⁸ Schon weniger ernst als Strauß verkündete dagegen einer die Wende von der Ironie zum Pathos, der erstere in einem anderen Medium breitenwirksam kultiviert hatte: Harald Schmidt. Inzwischen sei »jeder ironisch«, konstatierte er im Interview, »Fernsehmoderatoren, Politiker, selbst das Feuilleton fühlt sich als Bestandteil der Spaßgesellschaft«. Deswegen müsse es zu einer »Rückkehr der Emotionen« kommen: »Nach der Ironie kommt das Pathos. Und: Diese Zeit ist schon angebrochen. Ich bin pathosfähig.« (Schmidt 2000: 119) Die entsprechenden Ironiesignale gab der Entertainer allerdings dabei wiederum mit zu lesen.

Die kleine *tour de force* durch die deutschen Feuilletons wirft die Frage auf, wie das behauptete

›Ende des Pathos‹, der allgegenwärtige Pathosverdacht und ein »kaum mehr zu stillender Pathosbedarf« (Treich-Dieter 2004: 8) zusammenpassen. Die Situation wird noch unübersichtlicher, wenn man andere nationale Traditionen in das Bild einbezieht oder versucht, eine diachrone Perspektive einzunehmen. Ist die amerikanische politische Rhetorik unbelasteter als die deutsche, weil ihr die Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus fehlen? Ist es möglich, eine historische Zäsur anzusetzen, deren aussichtsreichster Kandidat der 11. September 2001 wäre und die eine ironisch-verspielte Postmoderne von einer neuen Kultur des Pathetischen abzusetzen in der Lage wäre? Wichtiger noch als diese Fragen, die im Rahmen dieser Studie nicht abschließend beantwortet werden können, scheint mir die Differenzierung nach Orten und Medien des Pathetischen zu sein. Ein solcher Ort ist insbesondere das Kino, das etwas überspitzt als das »letzte Reservat für Pathos« (Schweizerhof 2004: 43) charakterisiert wurde – eine Einschätzung, die zumindest die ungebrochene Beliebtheit pathetischer Filme zum Ausdruck bringt. Das Kino wurde in diesem Sinne auch als Teil von »Sondersphären« begriffen, von Orten, wo das Pathetische im Gegensatz zum Alltag erlaubt ist (Bolz 2004: 41). Was die mediale Komponente angeht, so hat Norbert Bolz die gewagte These aufgestellt, dass Pathos heute »nur noch als Bild – oder im Bild« gelinge, während sprachliches Pathos »in der Moderne immer dem Rhetorik-Verdacht« ver falle (ebd.). Im Begriff der kulturellen ›Institution‹ führt Ulrich Port, der das Nachleben der Tragödie und ihrer Pathosformeln untersucht hat, Orte und Medien zusammen. Auch er vermutet einen »institutionelle[n] Ortswechsel« der pathetischen Rede und schlägt eine ganze Reihe von Instanzen vor, die heute »die Funktion einer öffentlichen Darstellung und Problematisierung extremer Leiden und exaltierter Affekte übernommen« und damit die Tragödie abgelöst haben: die »Printmedien, das Kino, der Musik-Clip, die interaktiven Dramen der Virtual Reality oder das Affekt-Fernsehen in Gestalt von Soap-Operas, Reality-TV und Bekenner-Talk-Shows« (Port 2005: 370). Dem wäre noch einiges hinzuzufügen, rückt doch der Hinweis auf die Massen, derer Pathos zu bedürfen scheint, auch Orte wie das Fußballstadion oder das Rockkonzert in den

Blick – mitsamt ihren jeweiligen Vermittlungsformen. Um sich von der Aktualität pathetischer Redeformen zu überzeugen, braucht man nur einmal einem Sportbericht zuzuhören oder sich die Bilder von Konzertübertragungen anzuschauen.

Material und Gliederung

Wenn die folgenden Überlegungen einen dieser zeitgenössischen Orte pathetischen Redens in den Blick nehmen, das Kino, dann gilt es, den weiteren kulturellen Kontext dabei mit zu bedenken. Kinofilme, ob sie nun aus ›Hollywood‹ kommen oder auf dem Boden anderer filmindustrieller Strukturen gewachsen sind, sind immer nur ein Teil der gesamten kulturellen Institutionen, die uns mit Bildern und Geschichten versorgen. Wenn in dieser Studie dabei kein grundsätzlicher Unterschied zwischen amerikanischen und europäischen Filmen gemacht wird, dann beruht das auf der Einsicht, dass Filme heutzutage weder in Sachen Produktion noch in Sachen Rezeption nationale Grenzen kennen. Eine weitere absichtlich vernachlässigte Differenz ist die wertende Unterscheidung von Hoch- und Populärkultur, die sich meines Erachtens gerade für die hier verfolgte Fragestellung als einschränkend erweist. Regisseure wie Quentin Tarantino spielen gerade mit dieser Differenz, die letztlich vor allem im Dienste von Marketing- und Abgrenzungsstrategien steht, und gerade die ›Schundliteratur‹ (*pulp fiction*) vermag Auskunft zu geben über das, was die Massen von Kinogängern beschäftigt. Eine Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist allerdings, ob das Pathetische nicht doch gerade in diese populären Bereiche verdrängt worden ist – während sich die ›hohe Kunst‹ durch den bewusst zur Schau getragenen Verzicht auf Pathos definiert. Die Analysekapitel meiner Studie werden dieser Frage Rechnung tragen, indem sie von den populärsten Filmen, denen sich pathetische Redeweisen besonders deutlich ablesen lassen, ausgehen. Jene Filme, die einer wie immer gearteten ›Hochkultur‹ näher zu stehen meinen, sind dann – das werden die Analysen zeigen – aber nicht durch den Verzicht auf pathetische Redeweisen überhaupt gekennzeichnet, sondern allenfalls durch subtilere Formen von diesen.

Establishing Shot

Die folgenden Kapitel lassen sich noch einmal in zwei größere Teile untergliedern. Im ersten Teil, der die ersten drei Kapitel umfasst, werde ich den bisher aufgeworfenen Fragen in einer systematischen Perspektive nachgehen. Die ersten drei Kapitel skizzieren ein Modell pathetischer Artikulationen im Film. Den Ausgangspunkt bildet jene historische Diskursformation, der wir die erste systematische Definition des Pathos verdanken: die antike Rhetorik. Im Grunde versammeln die Überlegungen der griechischen und römischen Rhetoriker schon die entscheidenden Elemente jenes semiotischen Modells der pathetischen Artikulation, wie es das zweite Kapitel entwickeln wird. Der Blick auf die im Rahmen antiker Rhetoriken diskutierten Techniken sprachlicher *pathos*-Erzeugung ermöglicht es, Grundzüge des pathetischen Redens zu erkennen und in ihrer funktionalen Tragweite einzuschätzen. Aber nicht nur die sprachlichen Techniken der Pathoszeugung stehen dabei zur Diskussion; die antiken Traditionen begründen auch jene Topoi des Pathosverdachts, auf die noch aktuelle Filmkritiken zurückgreifen.

Das zweite und dritte Kapitel entwickeln, auf den Überlegungen zur Rhetorik aufbauend, ein semiotisches Modell der pathetischen Artikulation. Anschließend an die Thesen des Linguisten Peter Christoph Kern und mit Seitenblicken auf James Camerons *TITANIC* und Anthony Minghellas *THE ENGLISH PATIENT* entwickelt das zweite Kapitel das Modell eines pathetischen ›Bedeutsamkeitsgenerators‹, das in Bezug zu hermeneutischen Bedeutungs- und Verstehenstheorien sowie Roland Barthes' Theorie des Mythos gesetzt wird. Das dritte Kapitel versucht, das Modell dieses semiotischen ›Bedeutsamkeitsgenerators‹ medial weiter auszudifferenzieren. Im Mittelpunkt stehen dabei das Filmbild und die spezifische Dialektik von Sinn und Sinnlichkeit, in die der pathetische Mechanismus eingebunden ist. Im erneuten Rückgriff auf Überlegungen der antiken Rhetorik und Roland Barthes' *Rhetorik des Bildes* stellt das Kapitel am Ende ein kleines Inventar filmischer Pathetik zusammen, zu dessen Exemplifizierung Tom Tykwers Film *HEAVEN* (2002) dient. Überlegungen zur Rolle der Filmmusik beschließen den ersten Teil.

In den darauf folgenden fünf Kapiteln werden anhand der detaillierten Analyse ausgewählter Filme einzelne Komponenten dieses pathetischen Mechanismus im Mittelpunkt stehen. Vielleicht der wichtigste Aspekt ist jener, der dem Vorwurf der Manipulation zu Grunde liegt, welchem sich die pathetische Rede (und mit ihr der pathetische Film) so oft ausgesetzt sieht. Am Beispiel von Michael Bays *PEARL HARBOR* werde ich zeigen, wie sich die ideologische Dimension der pathetischen Rede mit einer typisch postklassischen/postmodernen Dimension des Hollywoodfilms verbindet: dem Spektakel. Das Kapitel arbeitet heraus, wie der Film mithilfe pathetischer Artikulationen ideologische Werthorizonte etabliert und welche Rolle die spektakulären Aspekte des Films – nicht umsonst zu großen Teilen ein Action-Film – dabei spielen. Letztlich gelingt es dem Film sogar, komische Elemente dieser Ideologie des Pathetischen unterzuordnen. Das gilt auch für eine Vielzahl selbstreflexiver Szenen, die in *PEARL HARBOR* kaum subversives Potenzial entfalten.

Anders ist das bei Filmen wie Quentin Tarantinos *KILL BILL VOL. 1 & 2* (2003/2004). Beide Filme sind Paradebeispiele für ein zweites Verfahren, das man als grundlegendes Element postmoderner Filmästhetik beschrieben hat und das mit den Begriffen ›Zitat‹ und ›Archiv‹ umrissen ist. Das Verfahren betrifft auch die pathetische Artikulation: Wenn Tarantinos Filme auf ein ausuferndes multi-textuelles, -kulturelles und -mediales Arsenal von Pathosformeln zurückgreifen können – bei *KILL BILL* sind es insbesondere, aber nicht ausschließlich Pathosformeln des Western –, so stellt sich die Frage, welche Folge das für die damit verbundenen ›großen Bedeutungen‹ hat. Das Kapitel geht, mit Seitenblicken auf Sergio Leones hochpathetische Western, den Verschiebungen nach, die sich ergeben, wenn man Pathos in dieser Weise selbstreflexiv rahmt.

Zwei Filme von Lars von Trier stehen im Mittelpunkt der beiden folgenden Kapitel, die jeweils ein strukturelles und medienspezifisches Moment filmischer Pathetik in den Blick nehmen. Beim Melodrama *BREAKING THE WAVES* sind das die von mir so genannten ›Affektbilder‹, auf die Filme zurückgreifen können, um die für das Pathos erforderliche Bedeutsamkeit zu generieren. Meine

Lektüre des Films setzt diese Möglichkeit in Bezug zur Rhetorik des Melodramas und zeigt, wie eine erneuerte Pathetik melodramatischen Erzählens im Einzelfall aussehen kann. Insbesondere die spezifische Form des Films, welcher der Ästhetik der dänischen ›Dogmatiker‹ verpflichtet ist, kann man als Mittel lesen, das es noch einmal ermöglicht, pathetisch zu sprechen. Das gilt auch für das Musical *DANCER IN THE DARK* (2000), für das ein anderes Strukturmoment entscheidend ist, das mein Kapitel im Bezug auf Sergej M. Eisensteins Theorie des pathetischen ›Sprungs‹ herausarbeitet. Das Moment rückt die pathetische Artikulation noch einmal als Element einer Rhetorik der utopischen Transzendierung in den Mittelpunkt, die in von Triers Film sogar letztlich die Überschreitung des auf der Leinwand Sichtbaren impliziert.

Eine Reaktivierung pathetischen Sprechens ganz anderer Art betreibt auch der Film, der im Mittelpunkt des letzten Kapitels steht. Terrence Malicks Historienfilm *THE NEW WORLD* (2005) versucht sich daran, eine ›andere‹ Geschichte zu schreiben – in diesem Falle: die Geschichte der europäischen Besiedlung Nordamerikas, wie sie im Pocahontas-Mythos greifbar wird –, und greift dazu auf Momente des Taktile und des Ereignishaften zurück. Zugleich verbindet sich die Art von Geschichtserfahrung, die der Film etwa mit Bildern von Berührungen und Texturen der Natur zu evozieren sucht, allerdings wieder mit ›großen Bedeutungen‹. Das Kapitel arbeitet die dem Film abzulesende Spannung heraus, die entsteht, wenn der Wunsch nach einer Kontaktaufnahme mit dem Anderen (der Geschichte, der fremden Kultur, der Natur) auf Versuche von dessen pathetischer Vereinnahmung trifft. Am Ende bietet der Film für dieses Dilemma eine Lösung an, die das performative Moment pathetischer Artikulationen in den Blick rückt. *THE NEW WORLD* markiert zugleich die zeitliche Obergrenze des in dieser Studie insgesamt berücksichtigten Materials.

★

Während die Kapitel einerseits gleichsam die Feinheiten des semiotischen Mechanismus anhand konkreter Filmanalysen herausarbeiten und *en passant*

auch Überlegungen zur Genrespezifität pathetischer Artikulationen beisteuern, steht andererseits immer auch die Frage im Raum, inwiefern ausgewählte Filme der Gegenwart neue, produktive Wege beschreiten, um wirkungsvoll und glaubhaft pathetisch zu reden. Hier schließt sich der Kreis zum ›Pathos der Postmoderne‹. In diesem Sinne offenbaren die zu Beginn aufgeworfenen Fragen noch eine weitere, letzte Dimension, die die folgenden Kapitel ergründen helfen werden. Wie spricht man pathetisch – das soll in diesem Sinne auch heißen: Wie sprechen Filme der Jahrtausendwende pathetisch? Inwiefern ist Pathos im Kino der Gegenwart noch möglich, und auf welche Strategien greifen die Filme zurück, um es (weiterhin) möglich zu machen? □

Anmerkungen

- 1 Nicht nur in diesen Passagen ist Hoffmanns ›karnavalesker‹ Text poetologisch lesbar, betreibt er doch ein durchgehend zu beobachtendes ›Spiel mit der eigenen Fiktionalität‹, wie Detlef Kremer (Kremer 2001: 203) konstatiert. Einen konkreten historischen Bezugspunkt für die poetologischen Diskussionen des gesamten vierten Kapitels, dem die zitierten Passagen entstammen, bildet ein italienischer Theaterstreit des 18. Jahrhunderts um die Tradition der *Commedia dell'arte*. Satirische Spitzen richten sich aber auch gegen die (hochrhetorische) französische Tragödie des Klassizismus.
- 2 Der Kurzfilm ist später als Teil des Episodenfilms *PARIS, JE T'AIME* (2006; div. Regisseure) erneut erschienen. Diese kürzere Version liegt meiner Analyse zugrunde.
- 3 Der deutsche Text entstammt der Untertitelung des mir zugänglichen Films. Im Originaldialog heißt es dagegen ›too melodramatic‹. Die Übersetzung verweist auf einen entscheidenden Unterschied, der auf die verschiedenen begriffsgeschichtlichen Traditionen zurückzuführen ist. Bei dem Begriffspaar ›pathetisch/›pathetic‹ handelt es sich im Grunde um ›falsche Freunde‹. Das englische ›pathetic‹ entspricht gerade nicht dem, was man im Deutschen unter ›pathetisch‹ versteht – obgleich es ähnlich negativ konnotiert ist, als ›erbärmlich, jämmerlich‹ übersetzt werden kann und sich auch auf Personen bezieht. Für das deutsche ›pathetisch‹ verzeichnet das Wörterbuch, neben ›emotional‹ und ›dramatic‹, für den Theaterkontext die aufschlussreiche Umschreibung ›it was overacted‹ für ›pathetisch (gespielt)‹. Genau das ist hier, bei *TRUE* gemeint. Wenn im Englischen das

Establishing Shot

Melodrama als Paradigma eines solchen Schauspiels erhalten muss, verweist das schon auf die Engführung von Pathos und Melodrama, wie sie später noch zu bedenken sein wird. Wichtig scheint mir, dass das deutsche Wort ›pathetisch‹ nicht in dieser Übersetzung aufgeht, sondern noch andere Dinge meint. Es umfasst ein größeres Bedeutungsspektrum, dessen historische Wurzeln im Rahmen dieser Studie in Seitenblicken erkundet werden.

- 4 Für Frank Kessler lautet die grundlegende Frage der Filmsemiotik »auf welche Weise filmische Verfahren in bestimmten Kombinationen Bedeutungen hervorbringen, die mehr oder weniger unabhängig sind von dem jeweils im Bild Gezeigten und deren Verständnis die Grundlage für jedes Filmverstehen bildet« (Kessler 2002: 104).
- 5 Metz' These lautet sinngemäß, dass der Film zwar eine Sprache (*langage/parole*) sei, der aber kein – auf kleinste diskrete Einheiten zurückzuführendes – Sprachsystem (*langue*) zu Grunde liege; es scheint ihm angebracht, »das Kino als eine Sprache [langage] ohne Sprache [langue] zu betrachten« (Metz 1972a: 95). Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion vgl. auch Kloepper 2003.
- 6 Bei dem Slogan ›Irony is over. Bye, bye‹, der sich auf der Rückseite der Anthologie *Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader* (Kracht 2001) findet, handelt es sich um ein Zitat einer Songzeile der britischen Band Pulp. Vgl. dazu auch Seibt 1999.
- 7 Die Rede vom ›Ruck‹ hielt bekanntlich Roman Herzog: *Aufbruch ins 21. Jahrhundert. Berliner Rede vom 26.04.1997* (Herzog 1997).
- 8 Eine interessante Einsicht diesbezüglich lieferte Strauß in seinem Text *Die Fehler des Kopisten* nach, wo er darauf hinwies, dass der Streit um das Pathos und seine Legitimität heutzutage die »einzigste Grenze« markiere, »die noch feste Parteiungen schafft und antagonistische Qualitäten besitzt« (Strauß 1997: 98).